



DA COLEÇÃO AO MUSEU: o colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal

FROM PRIVATE COLLECTIONS TO THE MUSEUM:

modern and contemporary art collecting in Portugal

Adelaide Duarte

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade Nova de Lisboa, Direção da Associação Portuguesa
de Historiadores da Arte, ICOM

Resumo: Neste artigo, estuda-se a formação de quatro coleções de arte moderna e contemporânea de proveniência particular – José-Augusto França, Manuel de Brito, José Berardo e António Cachola – que originaram um núcleo, um centro de arte e dois museus, em espaços públicos adaptados à sua nova função. Essa musealização é, contudo, problematizada porque as coleções poderão retornar ao espaço privado da sua propriedade, após o período de duração dos respetivos protocolos.

Palavras chave: Museu. Coleção. Colecionador Privado. Público.

Abstract: This article reflects the study of four modern and contemporary art collections of private nature – José-Augusto França, Manuel de Brito, José Berardo e António Cachola – which originated a nucleus, an art center and two museums, all in public spaces and adapted to their new function. This turn toward “musealized” collections must, however, be vigorously analyzed as the collections themselves may return to the private sphere once the public display protocols have ended.

Keywords: Museum. Collection. Private Collector. Public.

INTRODUÇÃO

Em Portugal, a primeira década do século XXI ficará na história da museologia da arte como aquela em que se abriram ao público várias coleções de proveniência particular, em espaços adaptados e vocacionados para esse efeito. Abriu, por exemplo, o Núcleo de Arte Contemporânea Doação José-Augusto França (NAC-DJAF), em Tomar, no ano de 2004; a *Ellipse Foundation for Contemporary Art Collection*, Cascais, e o Centro de Arte Manuel de Brito (CAMB), em Oeiras, em 2006; o Museu Coleção Berardo de Arte Moderna e Contemporânea (MCBAMC), em Lisboa, o Museu de Arte Contemporânea de Elvas Coleção António Cachola (MACE), em Elvas, em 2007; a prefiguração do Museu do *Design* e da Moda Coleção Francisco Capelo (MUDE), em Lisboa, em 2009. Essas iniciativas indiciam um ambiente dinâmico e promissor, no âmbito dos museus de arte e do colecionismo particular, abrindo novas questões e motivos de reflexão nesta área.

Este artigo sistematiza a investigação desenvolvida no âmbito do doutoramento, no qual se problematizou a formação de coleções de arte por particulares, na óptica da sua disponibilização pública, através da criação de novos museus (DUARTE, 2012). Analisam-se quatro coleções: a do crítico e historiador da arte José-Augusto França, do *marchand* galerista Manuel de Brito, do investidor José Berardo e do empresário António Cachola. Estas coleções, de arte moderna e contemporânea, reunidas a partir de meados do século XX, de âmbito nacional e uma internacional, originaram, respetivamente, o NAC-DJAF, o CAMB, o MCBAMC e o MACE.

A partir do pressuposto de que colecionar pode ser uma idiossincrasia do indivíduo, quais são os principais vetores de divergência para com a prática de um colecionismo de carácter institucional? (LICHTENSTEIN, 1995:28-30) entende que todas as “verdadeiras coleções são necessariamente privadas” porque têm a “marca do gosto do seu autor.” Segundo esta fonte, as que se constituem como um modelo institucional são coleções anónimas, objetivas e científicas. O colecionismo privado é perspectivado como a “manifestação de um sujeito,” onde o gosto tem o reflexo do seu rosto-autor nos objetos prediletos. Pelo contrário, a coleção institucional seguiria critérios de estilos, de escolas ou de categorias. Será que esta leitura se mantém na atualidade? O acesso público e a musealização das coleções particulares afigura-se determinante. Quais são as causas que levam o colecionador a prescindir do usufruto dos seus bens e a partilhá-los com o público? A filantropia, o prestígio social, os benefícios fiscais, a ideia de perenidade da coleção com o nome do colecionador ligado a uma instituição pública? E que tendências se registam contemporaneamente no colecionismo privado?

Enunciámos algumas questões deste domínio que serão problematizadas neste artigo, mas que, todavia, não o esgotam. Numa perspetiva analítica, pretende-se compreender a estrutura das coleções e do colecionador (o perfil, o gosto, a estratégia, o contexto) e a sua musealização. Organizadas pela cronologia da sua constituição, parametrizam-se vetores segundo o método quantitativo para comparar as coleções e, também, para as singularizar.

1. JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, A COLEÇÃO DE UM CRÍTICO E HISTORIADOR DA ARTE

Com muitos desses quadros eu convivera, em Lisboa e em Paris, outros estavam há muitos anos encaixotados, por preguiças da vida: vê-los assim, em conjunto [...] com um núcleo surrealista no meio [...] foi surpresa. Foi, durante dias, uma festa bonita no Chiado, que respondeu, em data certa, a cinquenta anos de crítica que tinha feito o ‘coleccionador’ – que sempre se defende de o ser, por falta de meios, de espaço, de paciência e de psicologia. (FRANÇA, 2001: 365-366)

1.1 O COLECIONADOR QUE “SEMPRE SE DEFENDE DE O SER”

Estudar a coleção de José-Augusto França (n. 1922), que “sempre se defende de o ser” por não se considerar colecionador, é uma incongruência retórica que deve ser lida sob a exigência intelectual de quem a profere. França, vê-se, antes, no papel de *amateur* e no de crítico e historiador da arte. Este cuidado linguístico radica na função que desempenhou – professor e historiador da arte contemporânea, por conseguinte, instrutor dos que se reveem nesse papel – e no modo, por excelência, como a coleção se constituiu, a oferta. Por outro lado, defende que uma coleção de arte exige um ‘programa coerente,’ um saber escolher, um gosto que garanta a qualidade e a autenticidade dos valores artísticos, em suma, um conhecimento em história da arte (FRANÇA, 1984: 204-206). Esta característica, ao invés de constituir uma negação do seu papel de colecionador, revela-se, antes, a sua singularidade.

1.2 A FORMAÇÃO DA COLEÇÃO

França protagonizou uma plêiade de funções que o definem como um grande pensador do século XX: romancista, dramaturgo, crítico de cinema, artista, diretor artístico de uma galeria, crítico e historiador da arte, professor e acrescentamos o colecionador. Recordamos algumas funções, na sua relação com a formação da coleção de arte.

Desde os anos 1940 que participa ativamente na vida cultural portuguesa. Em 1947, integrou o Grupo Surrealista de Lisboa, organizado por Cândido Costa Pinto por sugestão de André Breton. A atividade pública do Grupo foi reduzida; apenas se realizou uma exposição no então *atelier* de António Pedro e de António Dacosta, em janeiro de 1949, onde França expôs vários objetos, qual artista. A ligação ao surrealismo, para além de simbolizar, neste período, a expressão de uma liberdade desejada, verifica-se na presença preponderante deste movimento na coleção. França tem obras relevantes, por exemplo, de Fernando de Azevedo, Lemos, António Pedro, de Marcelino Vespeira (*Carne vegetal*, 1948), Alexandre O’Neill (*A linguagem*, c.1948). As duas últimas, de importância central para o surrealismo português, estão hoje no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado (MNAC-MC).

Depois da aventura surrealista, sucedeu o papel de diretor artístico da Galeria de Março. Tratou-se de um projeto de curta duração, ativo entre 1952 e 1954. Através dele, dinamizou o incipiente mercado da arte português e promoveu correntes, como o neorrealismo, o abstracionismo, o surrealismo e a arte figurativa dos anos 1930 e 1940. O objetivo principal, “mais cultural que comercial,” foi o de contribuir para a criação de um gosto pela arte moderna na sociedade portuguesa, desígnio difícil, pois “tentar vender pintura em Portugal era como procurar vender frigoríficos no Pólo norte, as pessoas não precisavam” (FRANÇA, 2009: 325-326). Desta atividade resultou a incorporação de peças, algumas adquiridas outras oferecidas, de artistas como Almada Negreiros, Lanhas, Joaquim Rodrigo ou Mário Eloy.

O temporário diretor artístico da Galeria de Março enveredou pela crítica da arte.

Membro da *Association Internationale des Critiques d'Art*, França presidiu esta associação (1985-1988), tornando-se num profissional neste domínio. A partir de 1971, dirigiu a Colóquio/Artes, Revista de Artes Visuais, Música e Bailado, da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) até ao seu termo, em 1996. Esta revista divulgou e valorizou a produção artística contemporânea no país, e fora dele. Na capa destacou-se a obra de vários artistas portugueses que vieram a figurar na coleção, como Vasco Costa, Joaquim Rodrigo, Noronha da Costa, João Cutileiro, Alberto Carneiro, René Bertholo ou José de Guimarães.

A coleção que reuniu decorreu das suas funções profissionais e também esteve ao seu serviço. Por exemplo, quando dirigiu o Centro Cultural Português de Paris, da FCG (1983-1989), revestiu o gabinete com peças de arte moderna portuguesa que levou para Paris, da sua coleção e de amigos. Este objetivo de divulgar a produção artística do país foi continuado com a programação expositiva, onde mostrou a obra de muitos artistas modernos portugueses.

A coleção iniciou-se em 1944 com a aquisição de um desenho de Júlio. Reunida ao longo de cinquenta anos, representa várias gerações de artistas portugueses do século XX, sendo a do colecionador a mais “nutrida de obras como de camaradagens” (FRANÇA, 1997: 13-14). Formada por 186 peças, de 86 artistas, este número resulta da soma das obras expostas no MNAC-MC e das que foram doadas ao NAC-DJAF. A sua data da incorporação é, em geral, desconhecida, o que induz acaso e despreocupação no seu registo, mas a sua maioria foi oferecida ao colecionador, numa percentagem de 69%. Identificou-se, porém, o presumível primeiro inventário das obras de 1983, elaborado por Marie-Thérèse Mandroux-França, a sua esposa em segundas núpcias. Julga-se que a si se deve a organização da coleção como tal, atribuindo-lhe um sentido museológico. Predominantemente de pintura e de desenho, a coleção é de pequenas dimensões, condizente com a condição doméstica do seu usufruto. Do ponto de vista do gosto, sugerido pelos movimentos artísticos presentes, destaca-se o surrealismo, seguido do abstracionismo, com obras realizadas nos anos 1950 e posteriores, de artistas como Fernando Lanhas, Vieira da Silva ou Joaquim Rodrigo; e da nova-figuração, com obras realizadas nos anos 1960 e 1970 por artistas como José de Guimarães, os ligados ao Grupo KWY e os Quatro Vintes. Quase todos os artistas da coleção foram seus amigos e sobre eles publicou obras, prefaciou livros e escreveu artigos – Amadeo de Souza Cardoso, Almada Negreiros, António Pedro, Joaquim Rodrigo ou Noronha da Costa constituem exemplos. Outros foram por si escolhidos para figurarem em livros, revistas e mesmo nos compêndios da história da arte portuguesa do século XX que também escreveu. A oferta foi uma forma simbólica de retribuir o seu trabalho, significando também reconhecimento, confiança, amizade e cumplicidade. Esta circunstância coloca-a à margem do mercado da arte. É, pois, uma coleção instrumento de trabalho, ou de ‘autores,’ que foi, deste modo, comissariada pelo seu trabalho intelectual e pela sua vivência artística.

1.3 A PASSAGEM DA COLEÇÃO DA ESFERA PRIVADA PARA A PÚBLICA

Identificam-se três momentos que assinalaram a passagem da coleção da esfera privada para a pública. O primeiro foi em 1989, quando se exibiu a *Peinture portugaise contemporaine dans une collection privée*, no Centro Cultural de Paris da FCG. Foi a primeira apresentação de obras da coleção França, sob anonimato, atitude que pode entroncar em razões de discrição pelo papel que desempenhava no Centro. Em 1997, a coleção foi exibida no MNAC-MC, a pretexto da comemoração dos seus cinquenta anos de carreira. Aqui radica a ideia de doar um conjunto de obras da coleção a Tomar, a sua cidade natal, com o qual o município viria a constituir o NAC-DJAF. A Câmara nabantina adquiriu e remodelou uma antiga residência habitacional, convertendo-a num Núcleo da tutela do Museu Municipal João de Castilho. As obras ocupam todo o seu espaço exíguo, a título permanente. Inaugurado em 2004, a sua montagem esteve a cargo de uma Comissão Orientadora, à qual compete organizar exposições temporárias na galeria dos Paços do Concelho, um espaço que funciona como extensão do programa do Núcleo, desde 2000. Entre 2000 e 2010 contabilizaram-se 37.445 visitantes, no Núcleo permanente e nas exposições temporárias.

O NAC-DJAF assenta num contrato celebrado entre o colecionador, o município e o então representante do Instituto Português dos Museus, em 2004. Apesar de ser uma doação de um conjunto de obras da sua coleção – em regime aberto, com contínuas doações –, aquele contrato integra uma cláusula que prevê a sua reversão para o MNAC-MC se o município não assegurar, durante dois anos, os encargos contratualizados, como o idóneo tratamento museológico das peças. Reconhece-se, pois, o risco do NAC-DJAF perder a sua atual função.

2. MANUEL DE BRITO, A COLEÇÃO DE UM MARCHAND E GALERISTA

Pode parecer irrealista, mas a maior parte das peças têm histórias. Todas elas funcionam como amigos, familiares com sentimentos implícitos. (AFONSO, 1985: 20)

2.1 O COLECIONADOR MARCHAND ROMÂNTICO

Manuel de Brito (n. 1928, m. 2005), negociante de quadros, desenvolveu uma atividade galerística de grande significado no contexto português. Ao longo da sua atividade profissional, de quarenta e um anos, reuniu um relevante número de obras de arte moderna e contemporânea, principalmente de artistas portugueses. A designação atribuída, de *marchand* romântico, foi parafraseada do título de uma entrevista realizada por Maria João Martins para o Jornal de Letras Artes e Ideias, em 1994. Ocorrida na sequência da exposição da coleção no MNAC-MC, naquele ano, nela ficamos a conhecer um Manuel de Brito que se sente violentado por discorrer sobre a memória que cada objeto reúne. Brito projetou nos objetos um conjunto de vivências que o fazia olhar, recordar e sentir emotivamente a coleção,

a ponto de lhes atribuir sentimentos paralelos aos da amizade e da família. É, pois, um colecionador que atribui uma vida aos seus objetos e se fragiliza no momento de revelar essas histórias.

2.2 A GALERIA 111 E A FORMAÇÃO DA COLEÇÃO

O reputado galerista Manuel de Brito começou por ser livreiro, inicialmente na Livraria Escolar Editora e, mais tarde, na Livraria 111, fundada em 1960, no Campo Grande. Especializada em livros escolares, nela ficaria ligado até 1983. Numa pequena sala que vagou ao lado da livraria, Brito principiou por mostrar obras de artistas portugueses, então de forma amadorística, longe de prever a importância que essa atividade teria na sua vida. Aquelas mostras incipientes deram lugar à abertura da Galeria com o mesmo nome, 111, no ano de 1964. Atualmente, a entrada da Galeria realiza-se pelo 113, um espaço ocupado em 1970. No ano seguinte, abriu uma sucursal no Porto, de seu nome Zen que, a partir de 1996, se passou a designar por Galeria 111 Porto. A partir de 2000, abriu um novo espaço, próximo da Galeria-mãe, no Campo Grande, que dispõe de uma reserva desafogada e de uma generosa área expositiva que permite mostrar outro tipo de obras, como instalações artísticas.

A Galeria 111 desenvolveu uma programação regular desde a sua abertura, com exposições individuais e coletivas, e organizou também eventos culturais. Na década de 1960, verificou-se um grande dinamismo decorrente do contexto favorável de crescimento do mercado da arte que se fez sentir nesse período. Comparando a programação da Galeria com a coleção, verifica-se uma inequívoca complementaridade de papéis, o de galerista e o de colecionador. Observa-se que os núcleos mais coesos são constituídos por obras de artistas com quem o galerista trabalhou. Este gosto pela formação de núcleos autorais revela um perfil com a especificidade do enfoque, que procura acompanhar as sucessivas fases dos artistas que mais admirava. Júlio Pomar, Paula Rego, Eduardo Luiz, António Dacosta, Menez, Eduardo Batarida, António Palolo, Graça Morais são artistas que expuseram amiúde na Galeria e bem representados na coleção, figurando, inclusive, na sua metafórica pinacoteca de escolhas eletivas. Com eles desenvolveu laços de grande afetividade e cumplicidade, qual galeria de afetos, e as obras reunidas espelham muitas histórias de amizade. A importância destes núcleos de obras de autores da geração do galerista constituem a sua singularidade. A par deles, na coleção também se regista um conjunto de obras-primas, que figuram nos compêndios da história da arte portuguesa: Sá Nogueira (HIGHLIFE, 1964), Costa Pinheiro (a série *Os Reis*, 1960), António Palolo (*O jardim das delícias*, 1970), Dacosta, Júlio Pomar ou Graça Morais. Este fator torna esta uma das mais importantes coleções particulares de arte portuguesa, que se constitui de grande riqueza e valor patrimonial.

A coleção tem 287 obras, de 97 artistas, o número de peças disponibilizadas ao público no CAMB, desde 2006. É sobretudo uma coleção de pintura, a técnica exposta de modo preferencial na Galeria; já outras expressões artísticas, como a instalação



ou a performance, estarão distantes da preferência do colecionador (SILVA, 1994). As obras provieram, na sua maioria, por aquisição direta aos artistas, na sequência das exposições na Galeria, e a particulares. O maior número de incorporações realizou-se entre 1964 e 1990 e, nesta década, verificou-se uma estabilização, decorrente do reconhecimento público da coleção. Devedora do projeto da Galeria, ao nível dos meios de investimento e das escolhas, a coleção também foi fruto do saber e da experiência que o meio artístico lhe proporcionou. Nela se representa a arte portuguesa do século XX, em sucessivos movimentos artísticos, com uma clara tendência para a figuração (SILVA, 1994). Engloba obras modernistas realizadas a partir da década de 1910; surrealistas dos anos 1940; neo-realistas dos anos 1940-1950; abstracionistas dos anos 1950; a nova-figuração, a categoria mais expressiva na coleção, com peças de Lourdes Castro, René Bertholo, Eduardo Luiz, Costa Pinheiro ou Palolo; e neo-expressionistas patente em obras dos anos 1980. A presença dos movimentos artísticos da primeira metade do século XX, revela que a coleção está para além do trabalho galerístico e traduz o esforço que, por vezes, representou reunir algumas peças. Foi o que sucedeu com os painéis de Almada Negreiros, provenientes do Cine San Carlos, de Madrid, descobertos por Ernesto de Sousa (SOUSA, 1983), e que integraram a coleção Brito após morosas negociações.

O sucesso da sua atividade assenta quer na qualidade da programação expositiva quer sua personalidade. De carácter discreto e defensor de uma deontologia e ética profissional, o galerista granjeou respeito entre pares e a fidelização de clientes colecionadores. O trabalho que desenvolveu na Galeria III contribuiu para a construção de valores artísticos (MOULIN, 1997), para dinamizar o mercado da arte e ajudou a criar um gosto pela arte contemporânea portuguesa. Esta galeria já histórica acumula, assim, a função cultural à comercial.

2.3 A PASSAGEM DA COLEÇÃO DA ESFERA PRIVADA PARA A PÚBLICA

Identificam-se duas fases significativas que marcam a passagem da esfera privada para a pública da coleção Manuel de Brito. A primeira aconteceu em 1994, no contexto do evento Lisboa Capital Europeia da Cultura 94. Neste ano, a coleção integrou a programação do MNAC-MC no âmbito da reabertura do Museu, após a sua remodelação. Esta mostra teve uma grande importância para a obtenção do reconhecimento público do seu papel de colecionador e do valor patrimonial das obras. Por outro lado, o conjunto exposto serviu de matriz à coleção agora disponível no CAMB. A segunda fase corresponde à inauguração do CAMB, em 2006, um ano após o colecionador falecer.

A abertura do Centro efetiva a disponibilização das obras ao público, num espaço musealizado para esse efeito, o Palácio Anjos, em Algés (Oeiras). Este antigo edifício de veraneio e o jardim envolvente, adquirido pelo município, foi alvo de uma grande remodelação e ampliação, entre 2004 e 2006, com a construção de novo corpo de apoio multiusos. A intervenção efetuada procurou respeitar a imagem do Palácio.

Para a abertura do Centro de Arte foi celebrado um protocolo entre o município e os herdeiros do colecionador. Ao abrigo deste acordo, a coleção foi cedida em regime de comodato, por um período de onze anos, em simbólica referência à designação da Galeria. Nele se designa que o município tem por competência gerir o Centro e garantir as condições idóneas de apresentação e salvaguarda das obras. Já a programação das atividades depende de uma comissão com funções consultivas. Esta adotou como estratégia promover exposições coletivas temporárias, organizadas cronologicamente, em simultâneo à apresentação de monografias de artistas com núcleos significativos. Entre 2006 e 2010, as exposições alcançaram 58.958 visitantes. O objetivo foi o de dar a conhecer a totalidade da coleção, de modo rotativo. Findo, porém, esse propósito, o público passou a encontrar no CAMB uma exposição permanente.

3. JOSÉ BERARDO, A COLEÇÃO DE UM INVESTIDOR

Without always realizing it, the collector in fact also fulfils the dreams of others. It is this link between the individual dream and the dreams of others that assures the destiny of a collection that secures its place within society. (BERARDO, 1996: 6)

3.1 A AMBIGUIDADE DE UM COLECIONADOR INVESTIDOR

José Berardo (n. 1944) figura entre os maiores colecionadores de arte contemporânea, do mundo atual, pelo montante investido na aquisição de obras de arte. Em Portugal, será o colecionador que mais despendeu neste tipo de obras (em arquivo, apuraram-se valores superiores a quarenta milhões de euros).

Berardo pertence ao mundo dos negócios. Neste universo radica o seu saber e experiência, e as mais-valias que lhe permitiram formar as várias coleções que possui. No entanto, o seu perfil afigura-se ambíguo porque, por um lado, manifesta um gosto por colecionar e partilhar as obras com o público – e afirmou nunca ter vendido uma obra – e, por outro, a sua disposição para vender a coleção sugere o objetivo de investimento. Com efeito, a disponibilização pública da coleção de arte moderna e contemporânea, a mais valiosa entre as suas coleções, partiu da assinatura de um protocolo com o Estado português. Acordou-se a possibilidade de adquirir 862 obras, por via do direito de opção de compra, e segundo o valor de 316 milhões de euros, atribuído por uma leiloeira internacional, a *Christie's*. Estamos, assim, perante uma grande coleção de arte, de âmbito internacional, de propriedade privada, passível de ser comprada pelo Estado português e, nessa medida, rentabilizada.

3.2 FRANCISCO CAPELO, O ARQUITETO DE UMA COLEÇÃO INTERNACIONAL

A coleção de José Berardo, reunida no MCBAMC, de igual modo se poderia designar por ‘coleção Francisco Capelo.’ Deve-se a este economista e gestor, que participou na



gestão dos negócios do milionário português, o conceito, a estratégia e a aquisição das obras, entre 1993 e 1999. Neste período adquiriu 80% das mesmas e preparou as primeiras exposições. O papel determinante que desempenhou faz dele o ‘arquiteto’ da coleção. Capelo é também uma figura maior na arte de colecionar em Portugal. Desde 1990 que tem constituído as mais diversas coleções de arte, sendo a do MUDE a que detém maior visibilidade pública.

Para a formação da coleção, Capelo principiou por definir o conceito: reunir obras de arte internacionais, ilustrativas das sucessivas tendências artísticas do século XX. Defendeu a importância da cronologia e da história, a ideia da raridade da obra de arte única, a excelência e a qualidade assegurada no percurso e na proveniência. Preterindo o gosto pessoal de Berardo, alargou as potencialidades interpretativas do conjunto de obras. Numa primeira fase, as aquisições focaram-se na produção artística do pós-Segunda Guerra Mundial. A ideia da coleção ancorar neste período tem sido exemplificada com a pretensa primeira compra da tela de Vieira da Silva (*Composition*, 1948), em 1992. No entanto, a análise da faturação arquivada fez concluir que a obra só ingressou na coleção em 2002, por venda de um conjunto de peças de Capelo a Berardo, o proprietário até essa data. A partir de 1997, aquela cronologia recuou até se abarcar as primeiras vanguardas do século XX na coleção.

As aquisições iniciaram-se em leiloeiras internacionais, a *Sotheby's* e a *Christie's*, em 1993. Mas o recurso ao mercado das galerias de arte internacionais teve uma maior expressividade na formação da coleção. *The Mayor Gallery*, *Galerie 1900-2000*, *Lisson Gallery*, *Galerie Albert Loeb*, *Adrian Mibus* e a *Waddington Galleries* foram as galerias mais procuradas, situadas em Londres, Paris e Nova Iorque, as principais cidades da cena artística internacional de então. Observando as aquisições realizadas por Capelo, verifica-se que o movimento artístico com maior expressividade é a arte *Pop*, seguida da arte produzida na década de 1990, da abstração e do surrealismo, e das obras produzidas na década de 1980. A estratégia foi a de ter uma larga representação de artistas, onde a esmagadora maioria detém uma ou duas obras na coleção. A título excecional, verifica-se um conjunto de 117 obras de Fernando Lemos na coleção, comprado em 2005. É, pois, uma coleção de artistas. Entre estes, figuram muitos nomes consagrados na cena artística internacional, como Pablo Picasso, Salvador Dalí, Piet Mondrian, Dubuffet, Niki de Saint Phalle, Andy Warhol, Lichtenstein, Mário Merz, Bernd e Hilla Becher, Paula Rego, Gerard Richter, Julian Schnabel, Cindy Sherman, Thomas Ruff.

Com o afastamento de Capelo, o seu lugar não foi formalmente preenchido. A história da coleção entra numa segunda fase, com as incorporações a reduzirem-se substancialmente. Passou a contar-se com a sugestão de Maria Nobre Franco, então diretora do Sintra Museu de Arte Moderna (1997-2006) e de Isabel Alves, a coordenadora da coleção. A principal distinção face à estratégia antecedente foi introduzir-se um grande número de obras de artistas portugueses na coleção, uma opção divergente do conceito inicial. Com a abertura do MCBAMC, em 2007, esse papel passou a competir ao diretor artístico indigitado.

3.3 A PASSAGEM DA COLEÇÃO DA ESFERA PRIVADA PARA A PÚBLICA

A partilha das obras com o público foi o principal desígnio da formação da coleção. Logo em 1993, Capelo mostrou as aquisições recentes na Galeria Valentim de Carvalho, Lisboa, sob anonimato do colecionador. A receptividade foi grande, considerando-se estar perante um conjunto de peças de qualidade, que comporiam um museu necessário para o país. Nesta data, não existia nenhuma coleção de âmbito internacional acessível ao público em instituições públicas; o Museu da Fundação de Serralves inaugurou em 1999 e o Centro de Arte Moderna, da FCG, apenas reuniu, no início da sua atividade, uma coleção com alguma dimensão internacional, o núcleo de arte inglesa, mas sem sistemática continuidade.

Em 1997 abriu o Sintra Museu de Arte Moderna, causando muita expectativa. Acomodar a coleção no antigo Casino sintrense implicou a adaptação do imóvel às novas funções museais. Foi celebrado um protocolo entre o município e a Sintra Modernarte, uma sociedade constituída para cuidar da coleção, que definiu o regime de comodato do acervo durante dez anos (1996-2006). Neste período, a coleção, apresentada em exposições temporárias, foi visitada por 348.357 visitantes. Em 1996, foi também assinado um segundo protocolo entre a Sintra Modernarte e a Fundação das Descobertas/Centro Cultural de Belém, que estabeleceu as condições de armazenamento da coleção neste espaço. Estava criada a ligação ao espaço expositivo por excelência, no país, o Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém (CCB), no qual o colecionador ambicionava instalar a coleção.

Em 2007 abriu o MCBAMC, ocupando a totalidade daquele Centro de Exposições. Esta situação alterou a identidade do Centro para a de Museu, com base numa coleção privada. Celebrou-se um novo protocolo e criou-se a Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo, por decreto-lei (n.º 164/2006, publicado a 9 de agosto). Esta tem por missão instalar, manter e gerir o Museu. A coleção ficou em regime de comodato por dez anos (2006-2016). Neste período, o Estado pode exercer o seu direito de opção de compra, pelo valor anteriormente avaliado. Acordou-se um fundo de aquisições, com a contribuição do colecionador e do Estado, em montantes iguais de €500.000. Partindo do pressuposto de que o Estado não investiria numa coleção privada, será que esta cláusula indicia a sua intenção de a adquirir?

Nos primeiros dois anos, o Museu atingiu um milhão de visitantes. Para este resultado contribuíram vários fatores como a política de divulgação, a qualidade da coleção e do espaço, a sua centralidade mas, também, a sua gratuidade.

4. ANTÓNIO CACHOLA, A COLEÇÃO DE UM EMPRESÁRIO

Essa viagem a Londres [1973] foi uma espécie de pedra de toque para um dos meus projectos futuros. Na altura ainda não o sabia mas, com o passar dos anos, essa viagem assumiu com mais clareza os contornos de causa, uma causa que teve como consequência a coleção que hoje se pode ver no Museu de Arte Contemporânea de Elvas (MACE). [...] Visitei

todos os museus que consegui e observei coisas que só conhecia através de livros ou dos conteúdos noticiosos que o lápis azul deixava passar. (CACHOLA, 2009: 11).

4.1 O COLECIONADOR EMPRESÁRIO EMPREENDEDOR

O economista António Cachola (n. 1954), empresário na Delta Cafés, com sede em Campo Maior, tem-se destacado na cena colecionística portuguesa, ao longo da primeira década do século XXI. Promoveu um projeto de coleção que tem a especificidade de se disponibilizar ao público desde o seu início, primeiro numa exposição e, posteriormente, instalando-se num espaço adaptado a esse efeito, no coração do Alentejo, o MACE. Com esta metodologia contrariou a longa tradição colecionista que mostra as coleções a passarem da esfera privada para a pública depois da sua constituição ou após o falecimento do colecionador. Identifica-se uma forma de empreendedorismo neste desejo de partilha com o público, de intervenção cívica na comunidade em que se insere, gerando valor através do Museu.

4.2 A FORMAÇÃO DA COLEÇÃO E O PAPEL DE JOÃO PINHARANDA

Cachola começou a colecionar nos anos 1990 e a coleção ganhou rosto público em 1999. Para além do impacto que a primeira viagem a Londres provocou no colecionador, houve outros fatores que o aproximaram do mundo das artes. Nos anos 1980, acompanhou as exposições internacionais ibéricas de arte moderna decorridas em Campo Maior (a última foi comissariada por João Pinharanda) e, a partir de 1995, passou a ser um visitante atento à programação do *Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo* (MEIAC), em Badajoz. Este Museu configurou-se como um modelo para Cachola ao nível do âmbito de influência na região, e no enfoque da coleção. Esta incide na produção artística dos anos 1980, da região da Estremadura espanhola, portuguesa e da Ibero-América, nas várias linguagens plásticas e nos múltiplos suportes. A coleção Cachola segue esta linha, divergindo no seu âmbito que, neste caso, é apenas nacional.

Neste estudo, entende-se por coleção o conjunto de obras que figuram no primeiro catálogo *raisonné*, publicado em 2009. O seu número, de 407, é muito superior às 116 peças anexas ao depósito acordado entre o colecionador e o município elvense, em 2001. Esta opção permitiu identificar três momentos significativos na sua constituição: 1999, 2001 e 2009.

Em 1999 inicia a coleção. Nesse ano, Cachola pretendeu mostrá-la no MEIAC e foi aconselhado por António Franco, o seu diretor, a reunir primeiro um número suficiente de obras para esse objetivo. Este também sugeriu ao colecionador o nome de João Pinharanda, comissário com saber e experiência, para a completar e construir um discurso coerente (JÜRGENS, 2008). Assim se iniciou a colaboração do historiador da arte, um fator determinante na sua posterior indigitação como diretor artístico, durante os três primeiros anos de funcionamento do MACE



MUSEU

(2007-2010). O conceito gizado para a coleção seguiu dois critérios, o do tempo e o do espaço. No primeiro, incidiu em obras realizadas a partir dos anos 1980, por razões pessoais, de cumplicidade geracional do colecionador, e também históricas, por alguns artistas alcançarem reconhecimento naquela década, inclusive internacional; o segundo diz respeito ao ‘espaço’ da arte contemporânea portuguesa (PINHARANDA, 1999). Deseja-se seguir percursos autorais, constituir núcleos, e não subordinar a coleção a temas, tendências ou disciplinas.

Arte portuguesa anos 80-90. Coleção António Cachola foi o título da exposição do MEIAC. Mostraram-se 88 obras, de 34 artistas, a sua maioria produzida nos anos 1990. Manuel Rosa, Rui Sanches, José Pedro Croft, Xana, Pedro Proença, artistas com percurso desde os anos 1980, participaram na exposição mas com obras de produção recente. Também se mostrou o trabalho de Fátima Mendonça, Rui Serra, Marta Soares e Susana Campos, então jovens artistas cuja presença configurava uma coleção de ‘risco,’ com trabalhos ‘escolares,’ que ainda não tinham o reconhecimento dos ‘eventuais consensos’ (POMAR, 1999). Sentiu-se a falta de autores que fortaleceriam um ‘discurso inter-geracional,’ como Julião Sarmento, Pedro Cabrita Reis, Jorge Molder ou João Paulo Feliciano (PINHARANDA, 1999). Hoje, todos eles fazem parte da coleção.

Finda esta primeira etapa, a segunda corresponde ao momento em que se celebrou o acordo de depósito das obras entre o colecionador e o município de Elvas, em 2001. Por sua vez, a edilidade propôs o antigo Hospital e Mesa da Misericórdia de Elvas para MACE.

O número de obras cresceu de modo substancial na última década, em virtude das aquisições continuadas. Segundo o catálogo *raisonné*, publicado em 2009, a coleção perfazia 407 obras, de 82 artistas. É, por conseguinte, uma coleção já bastante numerosa e que continua a aumentar. Em termos técnicos, regista-se o predomínio da fotografia, para além de vários suportes: desenho, pintura, escultura, gravura, instalação, vídeo. O recurso a várias linguagens técnicas, e mesma a sua confluência, é um desígnio do colecionador e uma característica da produção artística contemporânea. Relativamente aos núcleos que seguem o percurso dos autores, verifica-se uma certa hesitação. Alguns artistas detêm um número significativo de obras na coleção – como José Pedro Croft, Jorge Molder, Marcelo Costa e André Gomes – mas trata-se, sobretudo, de séries de trabalhos e só a título simbólico poderiam demonstrar a evolução do respetivo percurso. As obras realizadas na década 2000 são mais representativas numericamente. Da autoria de artistas ‘emergentes,’ como Nuno Viegas, Pedro Gomes ou Rui Calçada Bastos, estes integram-se no contexto internacional, com uma linguagem de estilos plural (MELO, 2007). Verifica-se na coleção uma presença significativa de artistas que alcançaram prémios e distinções, na ordem dos 30%. Estas distinções significam reconhecimento e mérito sobre as obras e as potencialidades das carreiras artísticas, mas também consenso da parte dos agentes que configuram o sistema da arte português. A maioria das obras ingressou na coleção por via aquisitiva, feita diretamente aos artistas, embora se tenham registado compras a galerias portuguesas e internacionais.



4.3 A PASSAGEM DA COLEÇÃO DA ESFERA PRIVADA PARA A PÚBLICA

A exposição no MEIAC, realizada em 1999, foi o primeiro momento de passagem da coleção do domínio particular para o público, com a durabilidade do calendário expositivo. A segunda etapa corresponde à abertura do MACE, na cidade raiana de Elvas, em 2007. Este momento constituiu-se como uma das etapas mais significativas deste projeto colecionista. Motivada pela iniciativa particular, a sua concretização convergiu do interesse entre o colecionador e o poder autárquico e central. Para este efeito, António Cachola assinou um acordo com a autarquia elvensa, em 2001, no âmbito do qual a coleção, de arte contemporânea portuguesa, foi cedida em regime de depósito, por um período de treze anos. Ficou previsto o colecionador acrescentar novas peças ao seu espólio, ficando essas obras no MACE em regime de empréstimo.

A coleção foi instalada no antigo Hospital da Santa Casa da Misericórdia de Elvas, um edifício com qualidade patrimonial, adquirido e adaptado pelo município à função de Museu. A intervenção guiou-se por premissas como a proteção do edificado, a nova funcionalidade e a neutralidade para com o discurso das obras. No que concerne à gestão, o município garante a equipa, o funcionamento e a sua manutenção. A estratégia expositiva adotada foi a de dar a conhecer a coleção através da apresentação de obras em sucessivas exposições temporárias, uma programação da responsabilidade de João Pinharanda, o diretor artístico. Entre 2007 e 2010, foram contabilizados 23.396 visitantes. A servir de extensão às galerias do MACE, é utilizado o lugar do Paio de Nossa Senhora da Conceição que, apesar de exíguo, tem características cenográficas que enriquecem a narrativa da exposição. Com a saída de Pinharanda da direção do MACE – um lugar vago até à data –, a programação passou a ser proposta pelo colecionador, com o apoio da equipa do Museu e a cooperação de outras instituições.

CONCLUSÃO

O estudo destas coleções demonstrou estarmos perante colecionadores heterogéneos, cuja motivação para as reunir advém do contexto e da interação social e profissional que desenvolveram. Da experiência acumulada, e da formação cultural e intelectual, derivou a construção do gosto que se reflete nas opções estético-artísticas dos colecionadores. As coleções, ao nível da sua natureza, são de carácter panorâmico, históricas, com autores e obras representativas dos sucessivos movimentos artísticos do século XX e XXI, e uma de âmbito internacional, a Berardo. Apenas a coleção Cachola apresenta a característica do enfoque. Sobre as tendências do gosto, à luz da sua representatividade, predomina o surrealismo e o abstracionismo na coleção França; a nova figuração e o neo-expressionismo na Brito; a arte *Pop* e a realizada nos anos 1990, na Berardo. A este respeito, as fontes são omissas na coleção Cachola. Em termos da técnica, destaca-se a pintura por razões de gosto mas, possivelmente, também por razões de reserva de valor que ainda se associa a

esta técnica. Uma das características diferenciadoras do colecionismo institucional face ao particular é a objetividade da definição do conceito e o recurso a profissionais para o implementar. Porém, muitas coleções particulares têm recorrido a estas estratégias, revelando, também, um carácter institucional. A coleção particular já não é necessariamente a manifestação do sujeito ou a marca do gosto-rostro do seu autor. Por outro lado, a ação de colecionar tende a dirigir-se para o espaço público, mesmo quando é promovida pela iniciativa particular. Esta característica é reveladora de uma tendência no colecionar, no tempo presente (STOURTON, 2007). A coleção Berardo e a Cachola inserem-se nesta tendência na medida em que, desde o momento fundador, tiveram o objetivo da dimensão pública no propósito de se musealizarem. Pelo contrário, a coleção França e a Brito desenvolveram-se com tempo, o da vida e das vicissitudes, e o interesse construído. São também duas coleções que beneficiam do prestígio e do valor simbólico associado ao papel profissional que ambos desempenharam na sociedade.

Estas coleções foram transferidas para o domínio público, por via da musealização. No entanto, a sua acessibilidade não está assegurada. As coleções foram disponibilizadas por um período curto, de cerca de dez anos, respondendo a um conjunto de regras. A sua falta de cumprimento permite, a cada um dos outorgantes, antecipar o *terminus* protocolar. Deste modo, o quadro de otimismo associado à proliferação de museus, na primeira década do século XXI, com base em coleções particulares, apresenta o constrangimento das regras protocolares que mantêm a propriedade privada. Mesmo na única doação verificada, a coleção França, contempla-se a sua reversão em favor do MNAC-MC. Será, pois, de acautelar a identidade e a vocação destes espaços após o período sucessor do protocolo, agora identificada com a coleção que acolhe. Por conseguinte, o poder político deve ter a capacidade de negociar o prolongamento dos acordos e saber apelar à generosidade dos colecionadores para que estes abduquem, progressivamente, das suas coleções em favor da causa pública, maximizando o investimento público efetuado.

Contactar a autora: duarte.adelaide@gmail.com

Artigo submetido a 30 de Abril e aprovado a 15 de Maio de 2013

REFERÊNCIAS

- AFONSO, Marília. "O colecionador das obras sentidas", *Artes & Leilões*, n 26, ano 6, Lisboa, 1995, p. 19-22.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objectos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BERARDO, José. "Foreword", *Sintra Museum of Modern Art. The Berardo Collection*, The Berardo Collection, 1996, p. 6-7.
- CACHOLA, António. "Uma colecção, um museu", *Colecção António Cachola. Museu de Arte Contemporânea de Elvas*, Câmara Municipal de Elvas, 2009.
- DUARTE, Adelaide. *Da coleção ao museu. O colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal, na segunda metade do século XX. Contributos para a história da museologia*, tese de Doutoramento em

- História, FLUC. (Policopiada), 2012.
- FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no século XX*, Lisboa: Livros Horizonte, 2009.
 - FRANÇA, José-Augusto. “Terceiro diálogo do colecionador e do crítico”, *Quinhentos folhetins*, Vol. 1, Lisboa, IN – CM, 1984, p. 204-206.
 - FRANÇA, José-Augusto. *Memórias para o ano 2000*, Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
 - FRANÇA, José-Augusto. s. t., *Colecção José-Augusto França*, Lisboa, IPM/MC, 1997.
 - JÜRGENS, Sandra Vieira. “João Pinharanda”. Disponível em <<http://www.artecapital.net/entrevistas.php?entrevista=46>>. Acesso em 11 fev. 2008.
 - LICHTENSTEIN, Jacqueline. “Préliminaires à toute collection. Les Goncourt ou le portrait du collectionneur-artiste”, *Passions privées*. Collections particulières d’art moderne et contemporain, Paris, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1995, p.23-30.
 - MARTINS, Maria João (21 de Dezembro de 1994 a 3 de Janeiro de 1995), “Manuel de Brito, o marchand romântico”, *JL, Jornal de Letras Artes e Ideias*, n. 631, ano XIV, p. 11-13.
 - MELO, Alexandre. *Arte e artistas em Portugal*. Lisboa: IC/Bertrand Editora, 2007
 - MOULIN, Raymonde. *L’artiste, l’institution et le marché*. Éditions Flammarion, 1997.
 - PINHARANDA, João Lima. «Corpo, lugar, linguagem», *Colecção António Cachola. Arte portuguesa anos 80-90*, Badajoz, MEIAC, 1999, p. 9-19.
 - POMAR, Alexandre. “Colecção de fronteira” . Disponível em <http://alexandre.pomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/06/coleco_antnio_c.html> Acesso em 27 ago. 2009.
 - SILVA, Raquel Henriques da. “A Colecção de Manuel de Brito no Museu do Chiado”, *Colecção Manuel de Brito*. Imagens da arte portuguesa do século XX, Lisboa, MC, 1994, p. 15-17.
 - SOUSA, Ernesto de *Re Começar. Almada em Madrid*, Porto, IN – CM, 1983.
 - STOURTON, James. *Great Collectors of Our Time. Art Collecting Since 1945*. London: Scala, 2007.



MUSEU